

PWP, 1968. – 4 S.

11. *The Techniques of Oboe Playing* / P. Veale [etc.]. – Kassel, Basel, London, New York, Prag : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 1994. – 181 p.

## **МЕТОДЫ СЕМИОТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ЗВУКООРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ XX ВЕКА**

**Саввина Л. В.**

*доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая  
кафедрой теории и истории музыки, проректор по научной работе*

*Астраханской государственной консерватории*

*(Россия, г. Астрахань)*

Как известно, методология семиотического анализа базируется на соответствии означающего и означаемого и характере их взаимодействия. В зависимости от того, какая из сторон знака является приоритетной, различают направления и школы. Так, структуралисты опираются на строгое соответствие обеих сторон, отстаивая позицию четкой структуры текста, тогда как постструктуралисты Ю. Кристева и Р. Барт, критикуя сосюрговскую модель, утверждают превосходство означающего над означаемым, открывая тексту процесс бесконечного структурирования. Семиотический аспект анализа неотделим от понятия текста, который формируется в соответствии с законом развертывания языка. В семиотике различают понятия произведения и текста. Произведение – это часть ограниченного художественного пространства, принадлежащего автору, заключающего в себе определенное значение, скрытое от воспринимающего, поиск которого называется интерпретацией. Текст – это языковая деятельность, в которой окончательное значение означаемого постоянно откладывается. Если произведение окончательно формирует означаемое, то текст представляет собой «игру» со знаком (означающим), поэтому как процесс (действие) он призван умножить значения. В этом смысле текст, по мнению Ю. Лотмана, обнаруживая признаки интеллектуального устройства, выступает в роли «самовозрастающего логоса» (Гераклит).

Звукоорганизация XX века, простирающаяся на разные грамматические и синтаксические уровни, рассматривается как текст, несущий определенную информацию, наполненную тем или иным смыслом. Рассматривая подходы к семиотическому анализу музыкального текста с точки зрения специфики его звукоорганизации, выделим две основные разновидности. Первый подход, обозначенный как имманентный, рассматривает текст с позиций квазипространственной фигурации, образуемой «формальными элементами разного уровня». В этом случае текстопорождающим устройством является структура. Такой подход с наибольшей очевидностью представлен в структурализме. Второй подход назван интертекстуальным, в котором основное внимание уделяется тексту, вступающему в определенные соотношения с другими текстами. Межтекстовые связи позволяют установить смысловые арки, что способствует раздвижению границ отдельного текста, само понятие

которого приобретает черты универсальности. Сравнение двух подходов к семиотическому анализу позволяет говорить о том, что структурный аспект является порождением тяготения к рациональной упорядоченности и, направленный вглубь текста, связан с центростремительностью, тогда как второй подход, раздвигающий текстовые границы вширь, обнаруживает тенденцию к центробежности.

Имманентный метод анализа активно разрабатывался в трудах Ю. Холопова, С. Курбатской, В. Ценовой, рассматривающих звукоорганизацию музыки XX века как язык, построенный по определенным грамматическим правилам. Общеизвестно, что гармония – одна из музыковедческих дисциплин, изучение которой традиционно предписывало знание законов построения и соединения аккордов, норм голосоведения. Все это создавало впечатление о том, что такой подход не отражает сущности самого объекта, так как расчленяет музыку на составные части, выхолащивая из нее содержание. Однако, если обратиться к другим областям знания, таким как математика, лингвистика, то структурный подход при их изучении оказывается вполне правомерным. Например, математика предполагает знание арифметики, а изучение любого языка начинается с основ грамматики. Поэтому на определенном этапе изучения той или иной науки вполне естественно представить ее как имманентную структуру. Однако имманентность не означает уход от проблемы содержания.

В отличие от вербального языка, в музыкальном тексте XX века каждое произведение (и даже его отдельные части) построены индивидуально, в силу чего грамматические нормы, соотношение единиц текста каждый раз организуются различно [4]. Известно, что в каждом процессе переработки информации можно выделить совокупность начальных сигналов и некоторую совокупность заключительных сигналов. В музыкальном произведении данные разделы имеют первостепенное значение, поскольку аккумулируют в себе наиболее характерные черты целого. Подтверждением могут служить принципы эстетического воздействия – проецирование и резюмирование, проявляющиеся на разных уровнях музыкального произведения: в теме, фокусирующей целое, ее композиции, предвосхищающей всю форму произведения, гармоническом обороте, подобно «тристан-аккорду» Вагнера, реминисценциях лейтмотивов в заключениях оперных сцен, строениях бетховенских код, напоминающих структуру разработок, ретардационных кадансах И.С. Баха. Однако промежуточные звенья могут быть самыми разнообразными и поэтому обладают свойствами ускользать от аналитика (слушателя). Задача научного описания состоит в том, чтобы объяснить, как происходит перевод сигналов от начала к концу и каковы связи между ними.

Второй подход, связанный с исследованием произведения в его культурных связях с другими художественными явлениями, получил название «интертекстуальный». Вопросы межтекстовых взаимодействий в области звукоорганизации в музыкознании не рассматривались. Причина отсутствия исследований заключается, прежде всего, в том, что существовавшая до конца

XIX – начала XX века система гармонии базировалась на универсальных принципах, не позволявших отдельным аккордам или гармоническим оборотам превращаться в семиотические знаки. Авторское начало было сведено к минимуму, в силу чего различия между своим и чужим смыслом отсутствовали. Только с тенденцией к индивидуализации звуковысотных параметров в XX веке происходит постепенное формирование определенного «семиотического поля» в творчестве отдельного произведения или отдельного автора. Трудность проблемы межтекстовых взаимодействий в области звукоорганизации заключается в том, что, во-первых, сама специфика музыкального языка в отличие от вербального затрудняет процесс переосмысления знаков. Во-вторых, звукоорганизация, являясь специфической областью, не содержит явных цитат, лежащих «на поверхности»: эти заимствования имеют глубинный смысл. В-третьих, если опираться на классификацию межтекстовых взаимодействий, предложенную А. Денисовым [3], они относятся к виду немаркированных. Лексические заимствования в области звукоорганизации можно классифицировать по следующим признакам: сознательное заимствование, заимствование неосознанное, обусловленное веянием или общей атмосферой времени, автоцитирование.

*Сознательное заимствование.* Осуществляя поиски новой звуковой реальности, композиторы пользуются мотивами, хорошо известными в XIX веке, придавая им новое звучание. Таков мотив вагнеровского «любовного томления», пришедший из «Тристана и Изольды», который, по выражению С. Гончаренко, «становится знаком верхнего жанрового слоя текста – оперы-драмы» [2, с. 127], а, следовательно, обладает свойствами гиперкодирования: содержит в концентрированном виде информацию об определенном жанре и его свойствах. Как знак романтической любви мотив «томления» используется Штраусом в опере «Кавалер роз», Денисовым в опере «Пена дней», Бергом в «Лирической сюите». В таком значении он вошел в лексику ранних произведений Шёнберга, став своеобразным «цитатным отпечатком памяти культуры» [5]. Осознанное заимствование, как правило, опирается на тексты, ставшие не просто произведениями музыкального искусства, но своеобразными знаками определенного миропонимания, в которых воплощены как основные принципы внешней организации текста, так и глубинные особенности социокультурного менталитета. Результаты наблюдения над «мотивом томления» позволяют говорить о том, что он становится потенциальным текстом, концентрирующим определенное музыкальное «повествование». Итак, интертекстуальный фрейм «мотив томления» в XX веке содержит некоторые типичные свойства, которые можно охарактеризовать как любовь неземная, бестелесная, призрачная, запредельная, и связаны с процессами распада романтической эстетики, прощанием с традицией, ее разрушением, а, следовательно, превращением в противоположный образ ненависти, боли.

*Неосознанное заимствование.* Данный тип межтекстовых взаимодействий связан с явлением, названным Е. Вязковой «энергетикой авторского текста» [1]. Поставленный впервые Б. Асафьевым, а затем развитый

В. Медушевским, данный вопрос связан с возможностью определения и измерения «генетического уровня», «духовной энергии» творца. «Энергетика авторского текста» может проявляться на разных уровнях музыкального произведения, и связана, как с планом содержания, так и с планом выражения. Неосознанное заимствование лексического уровня можно определить с помощью мелодико-гармонических оборотов, повторяющихся в произведениях разных композиторов и устанавливающих некое единство в образном плане. Лексическая интертекстуальность связана с краткими инвариантными образованиями, приобретающими устойчивую выразительность и определенную горизонтально-вертикальную форму. Как и в случае осознанного заимствования, в неосознанном заимствовании образуется некоторое семантическое пространство, которое можно представить в виде оси ценностных значений, крайними точками которой оказываются «образы-антонимы»: с одной стороны, – субъективность, загадочность, нематериальность, внутренняя неустойчивость, с другой – объективность, метафизичность, материальность, внутренняя устойчивость.

*Автоцитирование.* Как разновидность межтекстовых взаимодействий автоцитирование можно связать с понятием макротекста – явления, характеризующего авторский стиль. Автоцитирование следует рассматривать как способ выражения инвариантных идей в творчестве того или иного композитора. Такие инвариантные идеи, повторяющиеся из произведения в произведение, можно уподобить своеобразной хрестоматии (или путеводителю), цель которой заключается в воспитании идеального слушателя, адекватно воспринимающего замысел композитора. Монограммы Шёнберга, Берга, Веберна, Шостаковича, Шнитке, Денисова являются доказательством повышенной значимости сквозных тем в произведениях XX века. Автоцитирование аккордов становится возможным только вследствие их индивидуализации и высокой степени семантизации, способствующих превращению лексических единиц в знаки, наделенные образно-смысловой сущностью. В первой половине XX века такой повышенной семантической значимостью обладали «прометей-аккорд» Скрябина и «синтетаккорд» Рославца. Эти аккорды, переходившие из одного текста в другой в рамках одного стиля, с полным правом можно назвать интертекстуальными лексическими единицами.

Подводя некоторые итоги над межтекстовыми взаимодействиями, можно свидетельствовать, что интертекст становится обратной стороной индивидуализации музыкального языка: в нем усиливается роль многократных повторений, воспроизведенных в рамках ряда произведений. В отличие от имманентного анализа звукоорганизации, предполагающего индуктивный метод познания текста, интертекстуальный анализ базируется на противоположном типе мышления и опирается на дедуктивный метод. При этом ассоциативность присуща не только интерпретатору, но и художнику, создающему произведение. Интертекстуальный анализ предполагает не статическую, а динамическую модель интерпретации, при которой, согласно

Ю. Кристевой, слово является местом пересечения различных текстов, происходящего, как по горизонтали, так и вертикали. Горизонтальное пересечение обусловлено принадлежностью текста одновременно и автору, и его получателю. Вертикальное пересечение связано с ориентацией текста на другие более ранние или современные тексты.

1. *Вязкова, Е. В.* О природе творческого вдохновения и интертекстуальных взаимодействиях / Е.В. Вязкова // Процессы музыкального творчества : сб. трудов № 160. – Вып. 5. – М. : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 205–210.

2. *Гончаренко, С. С.* Оперный текст в свете музыкальной семиотики / С.С. Гончаренко // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения. – М. : Композитор, 2004. – С. 117–130.

3. *Денисов, А. В.* Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект / А.В. Денисов // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития : сб. статей. – Астрахань : Издательство ОГОУ ДПО АИПК, 2008. – С. 30–34.

4. *Саввина, Л. В.* Семантика звукоорганизации Н. Рославца / Л. В. Саввина // Музыкальная семантика и проблемы художественного творчества : матер. Всероссийской науч. конф. – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 172–187.

5. *Чигарева, Е. И.* О семантике тональностей у Альфреда Шнитке / Е. И. Чигарева // Семантика музыкального языка. – Вып. 3. – М. : Издательство РАМ им. Гнесиных, 2006. – С. 91–97.

## **ЖАНР СОНАТЫ В БЕЛОРУССКОЙ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ: ГРАНИ ОБНОВЛЕНИЯ**

**Сергиенко Р. И.**

*доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки  
УО «Белорусская государственная академия музыки»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Соната – один из основных жанров инструментальной музыки. Он уходит своими корнями вглубь истории – эпоху позднего Ренессанса, хотя как термин известен был еще в XIII веке.

В эпоху классицизма сложились основные представления о сонате как многочастном произведении, основанном на контрастном сопоставлении быстрых крайних частей с медленной средней частью при 3-частном составе или включающем танцевальную часть – менуэт или подвижное скерцо при 4-частном составе.

В течение времени жанр сонаты претерпевал значительные изменения, которые касаются его разных сторон – количества частей, тонального плана, темпов, особенностей тематизма, фактуры и формы, а также концептуально-содержательного наполнения, стилевых особенностей проявления. Соната становится центром активных творческих поисков, получает многообразные формы выражения, сохраняя при этом свои лидирующие позиции. Многие сонаты приобрели широкую известность, раскрыли глубину и величие жанра, его художественный потенциал и многообразие форм, сквозь которые